



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es



Culture

With the support of the Culture Programme of the European Union

La acción en conflicto

Mercedes Rivero

Universidad Carlos III de Madrid

«La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de “sus” experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.»

Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*.¹

Si ha habido algo que ha destacado por encima de todo durante las sesiones a las que he asistido como crítica genética ha sido sin duda alguna la búsqueda del conflicto. El conflicto como ruptura de la estabilidad narrativa del personaje y de la historia en general, como generador de la acción. Tanto Eva Sanz (directora del grupo de danza) como Abel González Melo (director del grupo de teatro) le han concedido una especial importancia en sus ejercicios a este fenómeno. Eva se aventuró a explorarlo a través de una perspectiva basada en el espacio-tiempo, y Abel a través de las contradicciones que conforman a cualquier persona. El conflicto se presenta así como un acto de transformación de las acciones de los personajes, fomentado por las contradicciones que se producen tanto cuando estos interactúan con los demás como con ellos mismos.

El conflicto se podría describir como una oposición entre dos o más fuerzas que conduzcan al actor a situarse en una posición externa a sí mismo para actuar como si fuera su propio espectador y determinar los posibles caminos que pueden existir, con el propósito de salir victorioso de ese trance. Por lo que no podemos considerar que un conflicto simplemente motive una acción, sino que origina toda la narración que la engloba. Así, el actor puede tratar de asumir las contradicciones que se le presenten para tratar de encarnar al personaje sin

¹ Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001: 147



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es



Culture

With the support of the Culture Programme of the European Union

perder la coherencia durante su actuación. Por ejemplo, Abel aconsejó a los actores que buscaran las contradicciones en sus personajes –mediante lo que él denominó los “sin embargo”. A través de estas contradicciones, el personaje se va configurando por sí mismo conjunto a su propia historia. Con lo que los actores adquieren una visión más amplia sobre la que trabajar en la escena, que no es sólo lineal. El conflicto se presenta como un objetivo que el actor desea alcanzar a pesar de que existe la posibilidad de que éste colisione con otra persona o consigo mismo. Esta visión del conflicto aporta al ejercicio dramático la profundidad que el actor necesita para llevar a cabo el desdoblamiento que se produce en la escena cuando se comporta como el personaje.

Otro ejercicio propuesto por Abel fue enlazar cada una de las contradicciones del personaje con una emoción para que el conflicto sea lo que conduzca al intérprete a comportarse en la escena de un modo determinado; el intérprete actúa sólo por lo que sucede en el contexto en el que se desenvuelve como personaje y esto le lleva a experimentar ciertas emociones, logrando alejarse de este modo de sus propias contradicciones y mundo interior como actor dramático. El actor narra la historia de su personaje mediante sus acciones en la escena, que son impulsadas por esta lucha de contrarios que crean el conflicto y, a su vez, le guían hasta los sentimientos que padece su papel –se origina una unidad narrativa inteligible para el actor.

Una pregunta que podría surgir sería la siguiente: Si el intérprete conoce sus contradicciones y llega a controlar las acciones que se producen en la escena hasta el punto de otorgarlas un sentido narrativo, ¿la acción dejará de ser voluntaria para pasar a ser pautada y con ella también las emociones? Esta cuestión será central para mí como línea de investigación futura durante las siguientes sesiones; solo debo adelantar al respecto que la acción siempre tendrá un componente agencial sobre el escenario, ya que el actor descubre cosas nuevas y aprende en cada representación; todas las pautas que va adquiriendo a través de su trabajo se van modificando en cada sesión; nada es fijo e inamovible, y mucho menos la voluntad de accionar o no-accionar del agente que interactúa en la escena.

Otra propuesta de Abel fue animar a los actores a narrarse ante sus otros compañeros como si fueran los personajes, al igual que sucedería en una terapia grupal. Así, aquellos que observábamos estas confesiones dramatizadas pudimos apreciar como la actitud de los personajes surgía en más de una ocasión contradiciendo la idea mental que los actores habían forjado con antelación sobre sus roles. En el escenario, la acción es tan poderosa que a veces arrasa con las *ideas preconcebidas*² que los intérpretes poseen sobre algo. Es esa acción pura la que trataré de estudiar. Una acción que nace de manera *enactiva*, que fluye en el mismo

² Podemos considerar *una idea preconcebida* en este contexto como una representación mental (o modelo del mundo) mediante el que coordinamos nuestra acciones. De manera muy breve, se podría decir que éstas prescriben cómo podemos actuar, al otorgarnos una serie de pautas en las que basar nuestro comportamiento.



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es



Culture

With the support of the Culture Programme of the European Union

momento en el que se desarrolla –aunque, por supuesto, en gran parte se base en la experiencia del propio agente.

En nuestra última sesión, Isabelle Barberis (que por lo general desarrolla su trabajo en la universidad París Diderot) presentó una actuación que aún se encuentra en proceso de elaboración. Ella indagó sobre la mirada periférica –aquella con la que apreciamos lo que sucede a nuestro alrededor, pero que no nos permitimos percibir de un modo directo –y lo hizo a través de una *performance* que utilizaba la figura del indigente. Situó a todos los intérpretes en lugares de paso forzado del campus de Leganés de la Universidad Carlos III de Madrid (escaleras, puertas de entradas, patio, etc.) tumbados en el suelo y arropados con mantas. Les prohibió dirigir ni su mirada ni la palabra a nadie que se les pudiera acercar a interpelarles. Su objetivo era tratar de percibir todo lo que sucedía a su alrededor tanto con su mirada periférica, como con el resto de sus sentidos. Esta actuación ofreció algunos resultados muy interesantes: en ella se hacía visible el conflicto que se creaba en el propio actor al percibir condicionadas sus acciones y no poder interactuar de forma directa con las personas que ocupaban su mismo espacio; también es relevante destacar que las personas que intentaban interactuar con los actores sin conseguirlo solían reaccionar tratando de dar un sentido a lo que allí estaba ocurriendo utilizando una narración, esto es, contando(se) una historia. No obstante, como pretendo desarrollar este trabajo con más detalle en mis siguientes aportaciones, no me detendré por el momento a explicarlo. Aunque debo destacar que la pregunta que se generó durante esta *performance* se podría considerar clave para la investigación general del proyecto *Crossing Stages*: ¿Cómo puedo actuar ante algo/alguien que rompe mis esquemas, ante la inacción del otro?

Así, lo que he podido observar durante las sesiones en las que basé mi investigación hasta el momento es que lo que se produce en la escena es un proceso de creación actoral vivo y dinámico –una búsqueda de la acción pura, no una representación cerrada a cualquier modificación. En este proceso, es el conflicto el que lleva al actor a accionar de una manera determinada en un contexto concreto, con la intención de conseguir su objetivo. Todo esto se cuenta en forma de historia: Es la narración del personaje y de su identidad.